

Piotr Sobolczyk

Pracownia Poetyki Historycznej

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

Gotycyzm, romantyzm, S/M¹

Gotycyzm – twierdzą badacze tej konwencji – jest prześląknięty seksualnością, a ta najczęściej występuje w połączeniu z agresją czy terrorem. S/M jest podstawową formą seksualności w gotycyzmie² i zwykle wyraża transgresję nie tylko „czysto” seksualną, lecz zwraca uwagę na seksualny komponent społecznych relacji poprzez wskazanie momentów transgresyjnych. George Haggerty w książce *Queer Gothic* zauważa, że trop ten wprowadził już Horace Walpole w *Zamku w Otranto*, gdy Manfred goni narzeczoną swego zmarłego syna po labiryncie lochów w zamku:

a gothic trope is fixed: terror is almost always sexual terror, and fear, and flight, and incarceration, and escape are almost always colored by the exoticism of transgressive sexual aggression. Like other expressions of transgressive desire throughout the eighteenth century, gothic fiction is not about homo- or heterodesire as much as it is about the fact of desire itself. And throughout these works this desire is expressed as the exercise of (or resistance to) power. But that power is itself charged with a sexual force – a sexuality – that determines the action and gives it shape. By the same token, powerlessness has a similar valence and performs a similar function. This creates an odd sexual mood in most gothic works, closer to what we might crudely label “sadomasochism” (a binary that critics too readily take for granted) than to any other model of sexual interaction³.

Różnorakie są układy relacji przemocy i pożądania w różnych gotycystycznych tekstach. Porównanie przede wszystkim scen inkwizycyjnych, stałego

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/00561.

² Por. M. Edmundson, *Nightmare on Main Street. Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge 1999, s. 130 („sadomasochism is Ur-Gothic”), 133 („every Gothic plot is the S & M scenario”).

³ G. Haggerty, *Queer Gothic*, Urbana–Chicago 2006, s. 2.

gotycystycznego toposu, u Matthew Gregory'ego Lewisa i Ann Radcliffe ujawnia, że u tej ostatniej występuje raczej „sublimacyjny” erotyzm i niezależna od niego przemoc instytucjonalna, reprezentowana głównie przez instytucje katolicyzmu z inkwizycją na czele; sadystyczna przyjemność oprawców jest tu zasugerowana i to ona stwarza większą okazję do ukazania nagości niż bardziej romansowe aspekty fabuły. U Radcliffe najpełniej więc może wyraził się problem zachodniego dyskursu miłosnego, jakim było odseparowanie pożądania i miłości od przemocy i relacji władzy, które zostały zepchnięte do sfery cienia, libidynalnego lochu. Taką konceptualizację miłości podjął i egzaltował romantyzm, wzmacniając model, który swoim wpływem objął nie tylko XIX, ale i XX wiek, a także w XXI stuleciu jest tradycją wciąż żywą, choć już być może nie dominującą. To właśnie gotycyzm w niepozbawiony złośliwości sposób ujawnia zasadę kulturową wynikającą z moralności chrześcijańskiej⁴, która nie pozwala na ukazywanie nagości w literaturze czy malarstwie, o ile wiąże się ona z seksualnością jawną, zezwala natomiast prezentować ją w scenach, których ona nie uznaje za seksualne, dyskurs gotycystyczny zaś, w tym jego modernistyczny wariant, psychoanalizę, uznaje za implicytnie seksualny, mianowicie w scenach tortur, przemocy, niewolnictwa, uwięzienia. Tym samym figura nagiego Chrystusa na krzyżu z gotyckiej – i *queerowej* – perspektywy jest erotyczna. W szesnastowiecznym malarstwie zresztą pojawił się nurt malowania Chrystusa na krzyżu z widoczną erekcją, choć zasłoniętą przepaską, a przodował w takich reprezentacjach Maerten van Heemskerck. Badacz z nurtu teologii *queer* komentuje to następująco:

noting the obviously (homo)erotic interest – to speak anachronistically – that these pictures must have had for at least some of their viewers, and, more importantly, the manner in which they figure the unspoken – unspeakable – fears and longings of a religion that understands union with God as a bridal mystery, a nuptial intimacy. The queerness of Christian culture is shown in its pictures of the aroused (resurrected) Christ⁵.

Badacz wydobył – bluźnierczy zapewne dla wielu – wątek homoerotyczny, ale nie można przecież zapomnieć, iż jest to ciało udręczone torturami i poddane torturze ostatniej, terminalnej. Krótko mówiąc, jest w tej reprezentacji także różnorako się układający (w zależności od projekcji widza i autora) splot

⁴ Por. u Haggerty'ego (dz. cyt., s. 64, rozdział *The Horrors of Catholicism*): „By placing this violence in the chapel of Otranto and suffusing the scene with the air of a religious sacrifice, Walpole makes a subtle connection between the heteronormativity of sexual violence and the patriarchal law of the father upon which Catholicism insists”. Również żarliwa religijność z gotyckiego punktu widzenia jest seksualna.

⁵ G. Loughlin, *Omphalos* [w:] G. Loughlin (red.), *Queer Theology. Rethinking the Western Body*, Malden 2007, s. 126.

przyjemności sadystycznej i masochistycznej, można na przykład założyć, że w rzeczonym nurcie malarstwa erekcja Chrystusa oznacza masochistyczną przyjemność ciała antycypującą finalne rozpuszczenie się masochistycznego libido w „zasadzie Nirwany” za sprawą ostatecznego połączenia „zasady przyjemności” i „zasady śmierci”. Czytelnik czy widz może jednak kontemplować obraz powieszonego Chrystusa (również niemającego erekcji), projektując nań własne sadystyczne pragnienia i introjektując je następnie – lub nie – we własne doznania masochistyczne. Zawieszenie – a także krzyż jako utensylium – przynależą wszak do praktyki S/M. Zawieszeniu temu, oprócz dość oczywistego masochistycznego doznania rozkoszy z ubezwłasnowolnienia, towarzyszy też szczególna temporalność oczekiwania (na uderzenie), próba rytmizacji i antycypacji bólu, które podkreślał u Leopolda von Sacher-Masocha Gilles Deleuze.

The masochist is morose: but his moroseness should be related to the experience of waiting and delay. [...] For at the same time as pain fulfils what is expected, it becomes possible for pleasure to fulfill what is awaited. The masochist waits for pleasure as something that is bound to be late, and expects pain as the condition that will finally ensure (both physically and morally) the advent of pleasure⁶.

Pierre Klosowski w książce o markizie de Sadzie objaśniał wielorakie konteksty przymiotnika *morosus* – od *morari* (‘zwłoka’, ‘opóźnienie’; ponadto ‘ponury’, ‘zmartwiony’, ‘dziwny’)⁷. Zawieszenie i wyczekiwanie stają się formą medytacji, ale nieascetycznej, niepozbawionej erotyzmu; potwierdza to nie tylko powyższa reinterpretacja masochizmu w kontekście chrześcijaństwa i *vice versa*, ale także figura Wisielca z XII Wielkiego Arkanum Tarota, której skrzyżowane nogi ewokują krzyż, a w talii Arthura Edwarda Waite’a czyni to dodatkowo szczególne drzewo jako miejsce powieszenia⁸. Pytanie, czy to masochistyczny krzyż w lochu sadysty imituje, czy parodiuje – czy też służy do przepracowania – archetypu chrześcijańskiego, czy też masochizm od początku był komponentem wpisanym w chrześcijaństwo, jest pytaniem o to, co było pierwsze: jajko czy kura. Podobnie jak (cóż za gotyckie bluźnierstwo cienia!) ponure pytanie XX wieku, czy naziści wykorzystali estetykę S/M, czy też ją stworzyli jako sadystyczny „oryginał” do kopiowania i imitacji. W *Mni-*

⁶ G. Deleuze, *Coldness and Cruelty* [w:] *Masochism. Gilles Deleuze “Coldness and Cruelty” and Leopold von Sacher Masoch “Venus in Furs”*, New York 1991, s. 71; zob. też s. 33–34, 70. Por. E. Freeman, *Turn the Beat Around: Sadomasochism, Temporality, History* [w:] D.E. Hall, A. Jagose, A. Bebell, S. Potter (red.), *The Routledge Queer Studies Reader*, London–New York 2013, s. 247–248.

⁷ P. Klosowski, *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1999, s. 174.

⁸ Por. H. Banzhaf, *Vademecum tarocisty*, przeł. J. Tomkiel, Białystok 2006, s. 95.

chu Lewisa pod postacią nagiego pięknego młodzieńca – anioła z gwiazdą na czole i gałązką mirtu w dłoni pojawia się Szatan, co stanowi wyraźną parodię, obnażającą omawianą właśnie zasadę erotyzacji nagiego Chrystusa. Haggerty podsumowuje tę tendencję następująco:

With this detailed description of physical torture, more elaborately detailed than similar scenes in *The Monk* or *Melmoth the Wanderer*, Ireland seems to take pleasure in the image of the stripped and suffering male. By taking such care with description he eroticizes the broken male body just as Radcliffe and Dacre do. [...] Like his contemporary the Marquis de Sade, in other words, Ireland takes pleasure in presenting the suffering male form. [...] its full effect as pornographic titillation depends on the quasi-religious valence of the scene⁹.

Różne przypadki gotycyzmu pokazują, że pożądanie genitalne jest kodowane (sublimowane) jako sadomasochistyczne z powodu zakazu reprezentacji, ale inne teksty pouczają o przemocy i nierówności jako inherentnym komponencie wszelkiej relacji erotycznej; jeszcze inne znów przenoszą kwestię przemocy i nierówności z aspektu indywidualnego na poziom społeczny i w sadomasochistycznych konfiguracjach erotycznych zwracają uwagę na strukturalną i instytucjonalną przemoc systemową. Celem zasadniczym niniejszych rozważań jest ukazanie drogi od gotycyzmu ku nowoczesnej formie S/M. Gotycyzm historyczny bowiem najczęściej u k a z u j e wskazane przed momentem fenomeny, ale nie zawiera w sobie momentu, powiedzmy, reparatornego. Trudno za taki wszak uznać występujące w niektórych powieściach gotyckich happy endy (w *Italczyku* Radcliffe wypuszczeni z więzienia Inkwizycji kochankowie i ich służący, zmierzający radośnie ku małżeńskiej ceremonii, zdają się w sekundę otrząsnąć z przeżytych udręk – wielka jest siła heteroseksualnego kontraktu). Refleksyjny masochizm (i sadyzm), pojawiający się jako udokumentowany fenomen kulturowy za sprawą Leopolda von Sacher-Masocha (nie zaś pierwszych seksologów, opisujących sadyzm i masochizm jako perwersje seksualne, a zatem nie za sprawą Richarda von Krafft-Ebinga), pozwala przepracować poprzez odegranie (*acting out*) agresję i traumę przemocy w kontrolowanych, ograniczonych obopólną (lub wzajemną liczniejszego grona uczestników) zgodą aktantów¹⁰. W większości relacji

⁹ G. Haggerty, dz. cyt., s. 81. Podobnie później w postaci torturowanej Maddaleny.

¹⁰ Pisałem o tym w szkicu *Permanentna baza subwersji i queerowe S/M*, to inna wersja tekstu zamieszczonego także w mojej książce *Queerowe subwersje*, zawierająca cały podrozdział o S/M, ukaże się w 2016 jako artykuł pokonferencyjny (konferencja „Dyskursy konfliktu”, 2013). Tam znajduje się literatura przedmiotu. Por. też (chronologicznie): G.S. Rubin, *The Leather Menace. Comments on Politics and S/M* [1981] [w:] też, *Deviations. A Gayle Rubin Reader*, Durham–London 2011, s. 109–136; P. Califia, *Feminism and Sado-masochism* [1981], przedruk [w:] M. Blasius, S. Phelan (red.), *We Are Everywhere. A Historical Sourcebook of Gay and Lesbian Politics*, New York–London 1997, s. 522–528;

miłosnych komponent S/M nie jest rozpoznawany, ponieważ jest wielorako sublimowany z powodu społecznych tabu nakładanych na refleksyjną przemoc erotyczną, łagodniejszych zaś wobec przemocy symbolicznej i fizycznej w określonych kontekstach społecznych. Nie potrafię stwierdzić, czy, mówiąc potocznie, wszyscy jesteśmy sadystami i/lub masochistami, choć intuicyjnie skłaniam się ku tej odpowiedzi. Założywszy powyższe, należy uznać, że ludzie świadomie angażujący się w praktyki S/M w największym stopniu unikają wplatania relacji przemocowych w seksualność genitalną, psychospołeczne aspekty miłości, a także przypuszczalnie w szerzej pojmowaną domenę relacji społecznych. Ponowoczesny gotycyzm, pojmowany tak jak jego poprzednie historyczne postaci, mianowicie jako dystopijny tropiciel cieni dominujących mitów kulturowych, zwłaszcza tych optymistycznych, pozwalających człowiekowi czuć się lepiej, tropi właśnie ów przemocowy cień podążający za ideałami miłości i seksualności¹¹ – czy to racjonalnej, czy romantycznej, czy nawet *queerowo-cruisingowej* bądź ponowocześnie poliamorycznej.

Pomiędzy historycznym gotycyzmem a nowoczesnym i ponowoczesnym urządzeniem seksualności, a także korespondującymi z nimi postaciami gotycyzmu, znajduje się ogniwo, którego pominąć nie sposób: romantyzm. Ponieważ gotycyzm zwykło się uważać za konwencję artystyczną, w dodatku taką, która była adaptowana w rozmaitych epokach i uzgadniana z ówczesnymi kanonami, romantyzm zaś uważa się za „epokę” czy „prąd”, to łatwo uznać gotycyzm za, po pierwsze, jedno ze źródeł dojrzałego romantyzmu, po drugie, za konwencję, którą romantyzm wykorzystywał, ale modyfikował w miarę swego dojrzewania, to znaczy na przykład zostawiając zręby konwencji, wzbogacał ją o filozoficzne głębie. Innymi słowy, powieści gotyckie historyczne wpłynęły na pewne postaci romantyzmu, który wykorzystywał konwencje gotyckie, ale w taki sposób, że właściwie zacierają się możliwości precyzyjnego odróżniania „powieści gotyckiej” od „powieści romantycznej”, a te znowu od domniemania hybrydycznej „romantycznej powieści gotyckiej”. Taki jest przypadek *Frankenstein*a Mary Shelley: dla badaczy gotycyzmu – powieści gotyckiej z końca okresu „klasycznego” lub przełomu tego okresu i „drugiej fali”; dla wielu badaczy romantyzmu zaś – przykładu powieści romantycznej. Judith Halberstam dowodzi, że gotycyzm, jak jego potwory, jest stale hybrydyczny, a więc może się łączyć z różnymi konwencjami; Shelley

P.D. Hopkins, *Rethinking Sadomasochism: Feminism, Interpretation and Simulation*, „Hypatia” 1994, nr 1, s. 116–139; E. Kosofsky Sedgwick, *A Poem Is Being Written* [w:] *taż, Tendencies*, London 1994, s. 175–210; N. Sullivan, *Sadomasochism as Resistance?* [w:] *taż, A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburgh 2006, s. 151–167; M. Weiss, *Techniques of Pleasure. BDSM and the Circuits of Sexuality*, Durham–London 2011.

¹¹ Por. H. Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston 1974, s. 4, 13–14.

wykracza poza klasyczną powieść gotycką, gdzie na ogół straszą duchy i istoty ponadzmysłowe, by ukazać potworność człowieka i jego woli kreacji, co jest tematem romantycznym, lecz gotycki cień tej powieści – w dobie następującej dopiero egzaltacji romantycznego geniusza, jednostki, twórcy! – pokazuje sztukę i twórczość jako szlachetną w zamyśle, ale jednak potworność¹². Powyższy przykład wskazuje, że warto widzieć to, co gotycystyczne w dziele romantyzmu. Nie chcę powiedzieć, że precyzyjne rozróżnianie tych modalności gatunkowych jest niebawem potrzebne – dopóki nie powoduje zatarcia śladów konwencji gotyckiej. (Tu trzeba też zaznaczyć, że romantyzm niejedno ma, oczywiście, imię, wyróżnia się wszak tak zwany „ciemny romantyzm” czy „romantyzm frenetyczny”, zdecydowanie silniej czerpiący z konwencji gotyckich.) Czym bowiem jest *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej? Powieścią powstałą w czasach romantyzmu, i to najwybitniejszą reprezentantką tego skądinąd nieobfitującego w owym okresie w arcydzieła gatunku; ale przede wszystkim jest powieścią gotycką. Rzecz w tym, że w XIX wieku w romantyzmie światowym i polskim – a ten pierwszy nie miał mimo wszystko aż takiego wpływu formacyjnego na kulturę późniejszą, jak ten drugi na całokształt kultury polskiej – wraz z historycznym rozwojem gatunku „powieść” zaczęło się zarysowywać rozróżnienie (nawiasem mówiąc, ugenderowane) na literaturę „wysoką” i „niską”, „popularną”. Pierwsza, jak łatwo sobie wyobrazić, była „męska”, druga – „kobieca”. Do tej drugiej zepchnięto romanse i właśnie powieści gotyckie trzymające się klasycznej postaci konwencji (niezależnie od płci autorki). Krótko mówiąc, aby osiągnąć status arcydzieła, nie można było stosować „niskiej” konwencji *tout court*, należało ją „podnosić”. Nie przypadkiem odwołuję się do osi horyzontalnej. Albowiem romantyzm wyzyskał strategię znaną nam dobrze także z kultury modernizmu, a znaną dlatego, że mającą swe (zapoznane dla większości zresztą) źródło właśnie w owym rodzącym się w romantyzmie i narastającym w epoce uprzemysłowienia i umasowienia druku oraz czytelnictwa procesie rozdzielania „wysokiego” od „niskiego”¹³. Mam na myśli proces „sublimacji”. Gotycyzm uznano więc za „libidynalny” i swoiście „dziecinny”, proces „dojrzewania” polegał zatem na przekształceniu ludzycznych i seksualno-agresywnych impulsów w bardziej wzniosłe i filozoficzne¹⁴. Z perspektywy światopoglądu gotycystycznego oczywiście jest to tylko nowa postać tego, przeciw czemu gotycyzm zwracał się w oświeceniu. Jeśli tam tropił cień racjonalności i empiryzmu, romantyzm

¹² J. Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and Technology of Monsters*, Durham–London 1995, s. 28–29.

¹³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007, s. 93–94, 219–225.

¹⁴ Por. też M. Edmundson, dz. cyt., s. 157–161 i 166–169, który opisuje to zjawisko u Byrona, Shelleya, Keatsa, Coleridge’a, Wordswortha i Emersona (a przy tej okazji także u Poe’go). Następnie zwraca też uwagę na badaczy romantyzmu, którzy takie rozróżnienie podtrzymywali: M.H. Abramsa, Geoffreya Hartmana, a szczególnie Harolda Blooma.

ze swoim procesem puryfikacji i sublimacji wnet stał się podejrzany o, mówiąc językiem Freuda, wyparcie tego, co próbował transformować w „wyższe”. Niskie wracało jako wyparte, a gotycyzm próbował o tym przypominać. To właśnie jest gotycki cień w przedstawieniu romantycznego światopoglądu przez Mary Shelley, gdzie „męski” aspekt kreacji także jest nie do pominięcia. Romantyczni poeci – niejednokrotnie wielbicieli gotycyzmu (przypomnijmy, że Byronowski Manfred pożyczył imię od bohatera Walpole’a, George Byron i Percy Shelley byli wielbicielami Charlotty Dacre) – zamazywali intertekstualne ślady nawiązań i cytatów z gotyckich pisarzy¹⁵. Jeżeli więc, jak przyjęliśmy, gotycystyczne libido jest sadomasochistyczne i występuje nierzadko z upomnieniem o dostrzeżenie relacji przemocowych w erotyce, które zamazywała konwencja sentymentalistyczna, inne ze źródeł „dojrzałego” romantyzmu, również przez ową dojrzałość zinfantylizowane, to znaczy romantyczna sublimacja libido, a więc i sadyzmu oraz masochizmu, nie stanowiły wprawdzie powrotu do sentymentalistycznej wizji miłości, ale przenosiły niejako – we Freudowskich terminach – masochizm erotyczny ku egzaltacji „masochizmu moralnego”¹⁶. Mówiąc skrótowo, gotycki bohater mógł się chłostać przed figurą Matki Boskiej w ponurym konwencie, romantyczny kochanek natomiast będzie się torturował duchowo i intelektualnie, pisząc pamiętnik lub listy.

Poświęcę teraz kilka uwag powieści Narcyzy Żmichowskiej czytanej w kontekście powieści reprezentującej „nowoczesne urządzenie seksualności”, mówiąc słowami Michela Foucaulta, a ściśle – „refleksyjny sadomasochizm”¹⁷. *Poganka* jest tedy powieścią o bólu i torturze, ale nie wprost seksualnej, tylko przesublimowanej. A jednak znalazł się w powieści drobny ślad masochizmu jako dyscyplinowania ciała, który pozwala mi sformułować tezę o szczególnym przeniesieniu połączonym z sublimacją. Podczas balu u Aspazji dochodzi mianowicie do sytuacji *quasi*-kontraktowej, w której Benjamin i Aspazja być może rozmijają się w odczytaniu swoich potrzeb lub Benjamin pada ofiarą nadświadomości sadystycznej (w rozumieniu Deleuze’a) Aspazji. Oto Benjamin odbył zadziwiające rozmowy z parą „szatanków”, paziów Aspazji, zwanych Kainem i Ablem; parą groteskową niczym Lelum i Polelum bądź błazny Szekspirowskie, co wprowadza dodatkowy efekt gotyckiego napięcia. Benjamin skarży się Aspazji jak dziecko, co podkreśla powtórzenie czasownika: „Prawda pani, dokuczyły okropnie, okropnie!”. Na co Aspazja pyta, jak

¹⁵ Por. K.I. Michasiw, *Introduction* [w:] Ch. Dacre, *Zofloya, or the Moor*, Oxford 2008, s. xxiv–xxvi.

¹⁶ S. Freud, *Ekonomiczny problem masochizmu* [w:] tenże, *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2007, s. 271–281.

¹⁷ Ze względu na wymogi objętościowe w tej wersji artykułu pominąłem hipotezę historycznoliteracką wpływu *Poganki* na twórczość Sacher-Masocha i interpretację słowiańskich wątków u tegoż w kontekście „historycznego przetwarzania traumy poprzez S/M”, a także interpretację homoseksualności u Sacher-Masocha jako części sadystycznego doświadczania męczyzny zakochanej w kobiecie.

gdyby testując, czemu nie zachował się „aktywnie”: „To cóż, albo ty słabszy od nich? Czemu się nie zemściłeś? Mogłeś ich wybić, odpędzić od siebie albo też im nawzajem moralną piosenkę zaśpiewać. – Ja sama byłabym jej słuchała, bo już tamte znam, a twojej ciekawą jestem”. W tym miejscu Beniamin dokonuje utożsamienia swojego masochizmu moralnego (czyli nie tego *stricte* seksualnego wedle rozróżnienia Freuda) z najwyższym wyrazem miłości: „Nie, pani, ja bym tu nigdy nie zaśpiewał żadnej piosnki mojej, nie wymówił żadnego ze słów, uczuciu święconych. [...] Przez pobożność jedynie, żeby relikwia mego serca nie przywiodła do nowego grzechu ludzi, co sztydzić i bluźnić umieją”¹⁸. Oto pieśń triumfującej miłości (romantycznej). Tu Aspazja próbuje przesunąć negocjacje w domenę sadyzmu cielesnego, informując Beniamina, że każe wychłostać swojego pazia: „no, uspokój się, zawołam ja marszałka dworu i każę temu starszemu lucyferkowi dać różgą, bo zapewne on musiał cię w zły humor wprowadzić, ostre ma zęby, a jak nimi kęsać zacznie, to aż żywej żółci dojmie czasem... Hej, panie Seweriuszu!”¹⁹. Beniamin prosi na to, by nie żartowała, na co Aspazja odpowiada, że nie żartuje, tylko się bawi. I jeżeli przyjąć, że Aspazja dążyła w negocjacjach do zakreszenia możliwości zawarcia kontraktu, to Beniamin, który prawdopodobnie został trafnie przez Aspazję rozpoznany jako podmiot masochistyczny, ale kompletnie sam siebie nieświadom, wszelką możliwość „kontraktu” i „zabawy” zrywa: „To nie baw się pani mną” – odpowiada. Dalsza porażka romansowa jest konsekwencją błędów po obu stronach: Aspazji, która jednak się w przyszłości „zabawi” kochankiem (choć może w rzeczonyj chwili szczerze chciała się tej zabawy wyrzec na rzecz wzajemnego przyciągania), i Beniamina, który również bez żadnej umowy wszedł w pozycję masochistycznego uwielbienia kochanki, a pozycja ta być może zupełnie Aspazji nie odpowiadała. Krótko mówiąc, w rzeczonyj sugestii chłosty cielesnej na planie interakcji pomiędzy bohaterami dokonuje się przemieszczenie: Aspazja sprawdza, czy Beniamin dałby się wychłostać – lub czy sam by wychłostał kogoś – sugerując wychłostanie innej osoby; na planie powieściowym zaś w ten sposób dokonuje się przemieszczenie sadomasochizmu erotycznego poza ramę powieści, czyli jego sublimacja; ta scena jest jedynym śladem, że fenomen „udręki miłosnej” może nie być „bezprzyczynowy” i *per se*, lecz może być produktem sublimacji. Zwróćmy uwagę na reakcję Beniamina na cyniczny list pazia Kaina, który doradza mu samobójstwo i pisze, że Aspazja wyśmiała jego wyznanie miłosne: „gdy te słowa przeczytałem – oto schwyciłem rozżarzonych węgli i trzymałem je póty, póki mi w pięściach ściśniętych nie zgasły – ta fizyczna

¹⁸ N. Żmichowska, *Poganka*, Kraków 2002, wszystkie cytaty ze s. 107.

¹⁹ Tamże, s. 108. Imię „Seweriusz”, podobnie jak Masochowskie „Seweryn”, jest znaczące. „Severus” to po łacinie „surowy”. Oczywiście u Sacher-Masocha jest to kontekst ironiczny.

boleść była instynktu mojego potrzebą, pomogła mi do zebrania rozbiegłych myśli”²⁰. To sugeruje, że Beniamin-Benoni sam nie potrafi się zdecydować, czy chce się rozkoszować cierpieniem, czy też woli go unikać (jednak za pokusę unikania go sam siebie karze). Oto gdy Cyprian wyrzekł wobec niego imperatyw „bądź szczęśliwy”, najmłodszy brat wygłosił szczególną, wyrażnie sublimacyjną apoteozę „nieszczęścia”: „ja śmiało nieszczęście do walki wyzywam, będę brzydszym, ale będę lepszym. [...] W nieszczęściu, kiedy spróbuję wszystkich sił moich, użyję wszystkich praw człowieczeństwa – bo walka z nieszczęściem jest najwyższym prawem – bo walka z nieszczęściem jest siłą najwyższą!”²¹. Dobrze to znany imperatyw polskiej kultury. Łatwo jednak przeoczyć (mam wrażenie, że polska kultura dopiero od niedawna stara się pracować nad tą „ślepą plamką”), jak ześlizguje się on w masochistyczne poszukiwanie, prowokowanie nieszczęścia, rzekomo po to, by móc je przezwyciężyć i doskonalić się duchowo, zmistyfikowany „fatalizm”, będący w istocie aktywnym poszukiwaniem klęski. W kilku innych miejscach powieści pojawiają się sublimacyjne figury bólu. Bardzo znamieny jest asocjacyjny przeskok Beniamina, rozpoczęty apoteozą matki, ku obrazowi góry, „z jakiej Chrystus widział wszystkie królestwa ziemi i wszystkie skarby królestw”²², z której podmiot strąca ręką Szatana. To jakby echo górskiej sceny w *Wyznaniach usprawiedliwionego grzesznika* Jamesa Hogga, również gotyckiej powieści o masochistycznym resentymentcie²³. Albo finału *Zofloyi* Charlotte Dacre, gdzie Szatan strąca Victorię w przepaść, dopełniając tym samym postanowienia cyrografu²⁴. Tu jednak występuje zasadnicza różnica. W świecie gotyckich paktów z diabłem logika kary jest jasna, nastąpi ona w zamian za jakąś przysługę dla podmiotu, który cyrograf podpisuje. Gilles Deleuze błyskotliwie wyzyskał ten motyw i zaproponował analogię w refleksyjnym masochizmie:

The middle ages distinguished with considerable insight between two types of commerce with the devil: the first resulted from possession, the second from a pact of alliance. The sadist thinks in terms of institutionalized possession, the masochist in terms of contracted alliance. Possession is the sadist's particular form of madness just as the pact is the masochist's²⁵.

²⁰ Tamże, s. 150.

²¹ Tamże, s. 61. Nie należy jednak po tym cytacie wnosić, że Żmichowska identyfikuje się z taką postawą – zwłaszcza na polu politycznym.

²² Tamże, s. 54.

²³ J. Hogg, *Wyznania usprawiedliwionego grzesznika*, przeł. A. Przedpelska-Trzeciakowska, Warszawa 1969, s. 41–42.

²⁴ Ch. Dacre, dz. cyt., s. 267.

²⁵ G. Deleuze, dz. cyt., s. 20–21.

Beniamin ociera się o „opętanie”. Przypomnę tylko, że Deleuze jako sadyzm rozumie relacje bezwzględnie wymuszone przez sadystę przy sprzeciwie ofiary; ja zaś obok refleksyjnego (konsensualnego) masochizmu widzę także refleksyjny (konsensualny) sadyzm. Krótko mówiąc, moja teza jest taka, że masochista nierefleksyjny – sublimacyjny, „masochista moralny”, romantyczny cierpiętnik miłosny – popada w opętanie bądź zbliża się do niego dlatego, iż nie zawiera kontraktu/paktu z „diabłem”. W innym miejscu nowa delectacja torturą zyskuje „wiarygodne” – bo wzmocnione mitem artysty – uzasadnienie, wybitnie jednak sublimacyjne: cierpienie jest szlachetne, bo pozwala stworzyć dzieło sztuki:

[...] czasem tworzy okropnymi sposobami – żeby odmalował konającą twarz Chrystusa, przybija do krzyża żywego człowieka i bok mu włóczył śmiertelnie rani. [...] nastraja do gry krwawe żyły cudzego serca i przebiera po nich marmurowymi palcami dopóty, dopóki mu artystycznego nie wydadzą dźwięku [...]. A jeżeli też w zamian cierpień i krwi waszej da nam jakie arcydzieło – prześliczny obraz – cudną nutę piosnki – to cóż – przeklinać także? – O! nie²⁶.

Przypominam w tym miejscu, dla objaśnienia obrazu Chrystusa, swoje wcześniejsze uwagi o reprezentacji jego ciała jako masochistycznego. Pytanie jednak, dlaczego tak wyraźnie i usilnie Beniamin, a raczej Benoni, przypisuje artyście skłonności sadystyczne, a nie masochistyczne. Otóż w momencie, kiedy Benoni usprawiedliwia w ten sposób artystów, sam przecież jest modelem do obrazu swego brata Cypriana...! Nawiasem mówiąc, teoria Benoniego ukazuje swoją jednostronność, gdy ukochany Cyprian umiera, najwyraźniej „za karę”, za namalowanie Aspazji – i Alcybiadesa. Naprawdę szokujący, lecz doskonale zgodny z logiką fantazji masochistycznej, jest komentarz Benoniego: „On śmiercią swoją kupił dla mnie zjawienie się twoje” – mówi do Aspazji²⁷. Nie jest to wszak tak szokujące, jeśli uwzględnić ambiwalentny stosunek, jaki masochista żywi wobec swojego oprawcy, osobiwą *Hassliebe*. W gruncie rzeczy przecież Benoni tym zdaniem zarazem wyraża żal wobec brata (i sprawia sobie przyjemność, mając w podtekście przecież coś w rodzaju „cieszę się, że umarłeś”), iż ten go sadystycznie udręczył, używając do obrazu, jak i dziękuje mu za to, że przyciągnął do jego życia dręczycielkę. Wreszcie trzeci moment, kiedy występuje nagromadzenie figur bólu i upokorzenia, tym razem wyraźnie z rąk kobiety, jest kluczowy dla zrozumienia osobliwej relacji edypalnej, o jakiej mówi ta powieść (i kwestia ta wyraźnie różni też *Pogankę* od *Wenus w futrze*). Beniamin wraca z zamku Aspazji do siebie i otrzymuje wiadomość o śmierci Cypriana,

²⁶ N. Żmichowska, dz. cyt., s. 70.

²⁷ Tamże, s. 118.

co wywołuje u niego gorączkę i wizje. Stanowią one, rzecz jasna (a raczej chyba „rzecz ciemna”, skoro o nieświadomość idzie), komentarz jego psychiki do niedawnego zapoznania z Aspazją. Otóż w jego wizji pojawia się stara kobieta budząca odrazę, która go przykuła do łóżka i „kazała sobie przynosić wachlarze, ołówki, cyrkle, harmoniki, worki pereł i czcionek drukarskich, pęki rozkwitłej paproci i pęki różg liktorskich i smocze zęby ze szczękami”²⁸, a więc akcesoria, które przynajmniej w części można uznać za narzędzia do wymierzania kary (choć znałbym ludzi potrafiących wyzyskać je wszystkie do tego celu) – i niczym w *Misery* Stephena Kinga powiada: „Nie uciekniesz mi stąd, będę cię trzymała, póki ci włosy nie osiwieją i póki wszystkich zębów nie stracisz, przykryję cię niemiecką pierzyną, włożę ci białą szlafmycę na głowę i do samego końca nosa przystawię ci dwie ogromne pijawki”²⁹. Alternatywnie w tej fantazji pojawia się Aspazja, do której „stara baba” nie chce go puścić. Otóż uważam, że fantazmat ten kondensuje zarówno Aspazję, jak i matkę Beniamina. Łatwiej wyobrazić sobie, dlaczego stara kobieta może się kojarzyć z matką³⁰ – zwłaszcza matką dziewięciorga dzieci – ale jeśli dać wiarę, że Aspazja żyje, lekko licząc, 2500 lat, to być może w wizji, niczym na portrecie Doriana Graya, ukazuje się jej „prawdziwe” oblicze. Beniamin jest bowiem schwytany w sytuacji odrywania pępownicy. W powieściach nurtu *female gothic* bohaterka żeńska usiłowała dokonać indywiduacji, przekraczając „preedypalną” więź z matką. Preedypalna była ona w myśl klasycznego rozwiązania trójkąta edypalnego, to znaczy – heteroseksualnego³¹. Teoretycznie powinniśmy założyć, że skoro w *Po-gance* mamy syna i matkę, jest to więc „edypalna”. Jednak bardziej przypomina ona owe zmagania córki z matką niż edypalne pragnienie chłopca, by pojąć matkę za żonę. I uznajmy to za – kto wie, czy nie najistotniejszy – dowód na to, że Beniamin jest maską podmiotu kobiecego, uwikłanego w romans lesbijski i walkę o oddzielenie się od matczynej pępownicy. Mimo że na poziomie świadomym, „oficjalnie”, Beniamin wyznaje ogromną miłość do matki, to jednak w cytowanej przed momentem scenie o Szatanie spychającym go w przepaść, podobnie jak w scenie ze starą kobietą³², mamy do czynienia z ambiwalencją. Teoretycznie – tak mówi świadomość – to matka jest Chrystusem, a Aspazja, na razie jako zapowiedź, Szatanem, który chce Beniamina wyrzucić matce. Na poziomie nieświadomości jest jednak dokładnie odwrotnie. Być może cała am-

²⁸ Tamże, s. 114.

²⁹ Tamże, s. 115.

³⁰ Por. też zdanie rozpoczynające apoteozę matki, która osuwa się w wizję strącenia z góry: „Matka... Czy wy wiecie, dlaczego ja z takim uszanowaniem z drogi ustępuję i głowy uchylam, gdy koło mnie przejdzie w podeszłym wieku kobieta?”. Tamże, s. 54.

³¹ Por. D. Heiland, *Gothic & Gender. An Introduction*, Malden 2004, s. 62.

³² A także w wizji, w której o duszę Beniamina walczy jasny duch – matka i bliżej nieokreślony, ale związany z płótnem Cypriana ciemny duch. Czyli zapowiedź Aspazji. N. Żmichowska, dz. cyt., s. 78.

biwalencja Beniamina, która skutkuje masochistycznym performansem, bierze się z projekcji „szatańskości” na Aspazję i wyrzutu, że ta odrywa go od matki. Aspazja nie byłaby więc podmiotem sadystycznym... „W gruncie rzeczy – i to jest zawsze głęboko stłumione – [masochista] chce żerować na życiu partnera. Spełnienie powyższych oczekiwań nie jest możliwe, ponieważ nie istnieje taki partner, który chcąc zachować swoją indywidualność i swoje życie osobiste, mógłby sprostać temu, czego się od niego oczekuje” – pisała Karen Horney³³. Być może więc Aspazja nie jest „sadystką”, tylko osobą, która nie może pozostawać w związku z kimś, kto wymusza zaakceptowanie jej postawy masochistycznej. Zwróćmy uwagę na jej bardzo ugodową, „kontraktową” propozycję rozstania, wynikającą ze stwierdzenia, że jedno nie kocha już drugiego. Według definicji masochizmu Karen Horney, a jest to ujęcie zdeseksualizowane i rozwijające raczej ten aspekt masochizmu, który Freud nazywał „moralnym”, z tym że bez uwzględniania w nim komponentu seksualnego (z czym się nie zgadzam), podmiot masochistyczny jednak w istocie tym się charakteryzuje, iż nie chce opuszczać sytuacji zależności od partnera³⁴. W przeciwieństwie jednak do wielu powieści gotyckich – na przykład Radcliffe, u której także podejmowany jest temat oddzielania się od preedypalnej matki – oraz do *Wenus w futrze* Sacher-Masocha, Żmichowska nie kończy tego konfliktu gwałtownym powrotem czy wtargnięciem zasady ojca (jako „zasady rzeczywistości”). Trudno zresztą mówić o powrocie, skoro „zasady ojca” w ogóle w tej powieści nie ma. Zapewne dla niej, jak i dla Masocha dialektyczny problem fantazji masochistycznej nie posiada akceptowalnego społecznie rozwiązania. Jak bowiem wiadomo, ostatecznym rozwiązaniem masochistycznej rozkoszy jest utożsamienie zasady przyjemności z instynktem śmierci.

Bibliografia

- Banzhaf H., *Vademecum tarocisty*, przeł. J. Tomkiel, Białystok 2006.
 Bourdieu P., *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007.
 Calafia P., *Feminism and Sadomasochism* [1981], przedruk w: M. Blasius, S. Phelan (red.), *We Are Everywhere. A Historical Sourcebook of Gay and Lesbian Politics*, New York–London 1997, s. 522–528.

³³ K. Horney, *Zjawisko masochizmu* [w:] *taż, Nowe drogi w psychoanalizie*, przeł. K. Mudyń, Warszawa 1987, s. 246.

³⁴ Por.: „Osoba masochistyczna jest przekonana, że nie potrafi niczego zrobić z własnej woli i wszystkiego oczekuje od partnera: miłości, sukcesu, prestiżu, opieki, obrony. Nigdy nie uświadamia sobie tego, że – w przeciwieństwie do uświadamianej sobie skromności i pokory – jej oczekiwania mają charakter pasożytniczy”. *Tamże*, s. 238–239. Por. też s. 246. Następnie Horney podaje jako możliwe wyjaśnienie postawy masochistycznej pragnienie pozostania dzieckiem jako istotą bezradną i zdaną na drugą osobę.

- Deleuze G., *Coldness and Cruelty* [w:] *Masochism. Gilles Deleuze "Coldness and Cruelty" and Leopold von Sacher Masoch "Venus in Furs"*, New York 1991.
- Edmundson M., *Nightmare on Main Street. Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge 1999.
- Freeman E., *Turn the Beat Around: Sadoomasochism, Temporality, History* [w:] D.E. Hall, A. Jagose, A. Bebell, S. Potter (red.), *The Routledge Queer Studies Reader*, London–New York 2013, s. 236–261.
- Freud S., *Ekonomiczny problem masochizmu* [w:] tenże, *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2007, s. 271–281.
- Haggerty G., *Queer Gothic*, Urbana–Chicago 2006.
- Halberstam J., *Skin Shows. Gothic Horror and Technology of Monsters*, Durham–London 1995.
- Heiland D., *Gothic & Gender. An Introduction*, Malden 2004.
- Hogg J., *Wyznania usprawiedliwionego grzesznika*, przeł. A. Przedpelska-Trzeciakowska, Warszawa 1969.
- Hopkins P.D., *Rethinking Sadoomasochism: Feminism, Interpretation and Simulation*, „Hypatia” 1994, nr 1, s. 116–139.
- Horney K., *Zjawisko masochizmu* [w:] też, *Nowe drogi w psychoanalizie*, przeł. K. Mudyń, Warszawa 1987.
- Kłosowski P., *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1999.
- Kosofsky Sedgwick E., *A Poem Is Being Written* [w:] też, *Tendencies*, London 1994, s. 175–210.
- Loughlin G., *Omphalos* [w:] G. Loughlin (red.), *Queer Theology. Rethinking the Western Body*, Malden 2007, s. 115–127.
- Marcuse H., *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston 1974.
- Michasiw K.I., *Introduction* [w:] C. Dacre, *Zofloya, or the Moor*, Oxford 2008.
- Rubin G., *The Leather Menace. Comments on Politics and S/M [1981]* [w:] *Deviations. A Gayle Rubin Reader*, Durham–London 2011, s. 109–136.
- Sullivan N., *Sadoomasochism as Resistance?* [w:] też, *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburgh 2006, s. 151–167.
- Weiss M., *Techniques of Pleasure. BDSM and the Circuits of Sexuality*, Durham–London 2011.
- Żmichowska N., *Poganka*, Kraków 2002.